



Bambini in riformatorio nel film «Sciucias di De Sica»



Florinda Bolken in «Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto»

Gian Piero Brunetta ci racconta la sua «Storia del cinema italiano» arrivata all'ultimo volume. I kolossal degli anni Dieci, la rinascita neorealista, la ricerca politica e i nostri giorni «senza qualità»: ma che faccia ha davvero l'Italia di celluloidi?

Luchino Visconti

Il Paese di Visconti e di Pierino



Nel 1958, a sedici anni, Gian Piero Brunetta era in guerra aperta con le impiose «maschere» del Palazzo del cinema di Venezia pur di vedere, quasi di straripare, i film della Mostra veneziana. Fu un buon avvio, quello. Il cinema, specie se si è giovani e appassionati, si conquista anche così. Oggi Brunetta è uno stimato docente di storia e critica del cinema all'

Università di Padova, ha scritto numerosi saggi su aspetti particolari della settima arte e proprio in questi giorni ha festeggiato l'uscita in libreria della sua opera forse più complessa e matura, quella seconda e conclusiva parte della «Storia del cinema italiano» (Editori Riuniti) dedicata, per l'occasione, al periodo cruciale dal 1945 agli anni Ottanta. Ma lasciamogli la parola.

Una domanda d'obbligo: come nasce questa «Storia»? Il progetto nasce da lontano, dalla mia tesi di laurea. Proposi ai miei relatori di fare un lavoro sulla critica cinematografica marxista dal dopoguerra agli anni Sessanta. Cioè, un grande progetto di ricerca circoscritto ad un solo aspetto. Solo più tardi, quando mi venne dato l'incarico di storia del cinema all'Università di Padova, come prima idea programmatica di lavoro, di dibattito, di ricerca scientifica pensai che avrei potuto lavorare sulla storia del cinema italiano. Per quattro o cinque anni continui a credere che fosse un lavoro impossibile per una sola persona. La situazione universitaria per se stessa, però, impediva di riunire dei gruppi di lavoro. Poi la difficoltà di trovare all'estero dell'Università una équipe che potesse affrontare collegialmente una ricerca di questo genere, oltretutto priva di sovvenzioni da parte degli enti statali e, ancora, la complessità, la durata del progetto mi convinsero a intraprendere il lavoro da solo.

Sapevi che tipo di problemi avresti avuto di fronte? Sì e no. Ma capi subito che i problemi più importanti erano

quelli connessi alle carenze degli archivi. In Italia, tentare di ricostruire una storia delle case di produzione è fatica improba. Il materiale di documentazione è andato completamente disperso. Eppoi, la mancanza di ristampe sistematiche dei film muti italiani. Quando cominciai il mio lavoro — nei primi anni Settanta — ho potuto vedere soltanto qualche film muti italiano, oltre una decina di film degli anni Trenta. L'ipotesi invece, che si rivelò vincente (prima che Ancona e Pesaro, in anni recenti, facessero le loro retrospettive sul cinema muto, sul cinema del fascismo) fu di spostare la mia ricerca dall'Italia agli Stati Uniti. Feci alcune rapide incursioni negli archivi americani e trovai in breve tempo dei materiali che in Italia avrebbero richiesto dei mesi, se non degli anni di ricerca. Il caso più clamoroso fu il rinvenimento di quaranta film italiani degli anni Trenta che erano stati requisiti durante la guerra e che il governo del nostro Paese non aveva mai chiesto. Del resto, gli americani avrebbero restituito immediatamente i film soltanto che fosse stata formalizzata una richiesta ufficiale. Restituire infatti avvenne — gratuitamente — dopo qualche tempo. Questi film sono tuttora al Centro sperimentale di cinematografia, ma purtroppo non sono ancora stati ristampati dei titoli (certo minori) degli anni Quaranta e pure per se stessi interessanti... Quali ad esempio? Ecco, c'erano alcuni film di Palermo, diverse versioni in tedesco di film dei telefoni bianchi, poi Ferris di nessuno



Gérard Philipe e Donald Sutherland in «Novocento»

che in Italia risultava irripetibile. Un'altra cosa che saltò fuori dalla mia scoperta americana fu l'«Historie d'un Pierrot» ormai creduto perso e che invece io vidi. Aveva un altro titolo, per caso mi è venuto tra le mani. Del cinema muto inoltre, trovai molti dei film dei forzati, dei film storici in costume, un grosso capitolo del cinema italiano.

Quali sono secondo te le svolte decisive del cinema italiano dal 1945 al 1945 e dal '45 ad oggi? Un primo momento di grande importanza è la scoperta della biblioteca da parte dei proto-cineasti italiani, agli inizi degli anni Dieci. Cioè, l'intuizione di tradurre in immagini i grandi testi della letteratura nazionale di tutti i tempi e quindi di fare di tale componimento un punto di forza per esportare il cinema italiano anche all'estero. Questa scelta costituisce un salto qualitativo che, inaugurato col grande successo dell'«Inferno» di Bertolini e Padovan (1911), poi trascina con sé i kolossal. Il secondo momento è quello degli anni della prima guerra mondiale, con il divisionismo. Quel divisionismo all'italiana di breve durata, di effimero splendore. Altro scorcio estremamente significativo, gli anni Trenta con tutto quello che accadde in quegli anni: il gioco delle forze in campo, la strategia del fascismo di lasciare dei confini abbastanza aperti alla libertà di espressione e, al contempo, di controllare le forze innovatrici intellettuali. Insomma una sorta di politica della carota e del bastone. Poi gli anni Quaranta: il neorealismo resta per me il momento in cui si rinnova effettivamente la scala dei valori. Si riparte da zero, le macerie sono il riscontro fondamentale per il cinema italiano e tutti si ritrovano allo stesso punto di partenza e quindi scoprono nuove potenzialità. Ci si rimette tutti insieme in marcia, anche se poi la velocità dell'uno o dell'altro sono diverse. In effetti, una stagione di grande speranza collettiva che coinvolge, a mio parere, non solo cineasti già noti, ma persino piccoli autori napoletani. Dovunque, ormai «si gira» per le strade. Gli anni Sessanta: altro sintomatico mutamento. Si avverte il ricambio generazionale, l'ansia di novità, di sperimentazione, di rivendicazione da parte degli autori della loro libera individualità. E, ancora, gli anni Settanta. Si produce, forse, meno cinema, ma si verifica peraltro una crescente dilatazione dei fenomeni di consumo insieme alla diffusione della cultura cinematografica.

Esistono dei motivi ricorrenti nel cinema italiano dal '45 ad oggi? Sì. Sono corsi e ricorsi legati al concetto di crisi. Si tratta specificamente di crisi periodiche che nascono dalla mancanza di una vera progettazione industriale, da una mancanza di un'ossatura strutturale che negli ultimi anni si è fatta più pesante e più drammatica. Oggi non esistono più produttori di nessun tipo, mentre in fondo negli anni Quaranta, Cinquanta esistevano dei produttori avventurosi e corsari che, però, tentavano di dare un minimo di solidità, di continuità al loro lavoro con una programmazione a medio e lungo termine. Consideriamo, ad esempio, la crisi del pubblico. In fondo, in Ita-

lia essa è stata avvertita almeno 10-15 anni dopo che in altri Paesi. Quindi, un contraccolpo dilazionato nel tempo. Però, lo shock determinato poi dalla proliferazione concorrenziale delle televisioni private è stato, in seguito, anche più traumatico. Sia per lo spostamento del tipo di consumi di massa (peraltro contraddistinto dall'abbassamento di qualità dei prodotti), sia per altre oggettive cause concomitanti. Dall'altro va rilevato che il cinema italiano, in passato orientato verso un tipo di prodotto medio-basso per conquistare il grande pubblico, in anni più recenti e specie a ridosso degli Ottanta tende ad eliminare, invece, il prodotto medio e colloca, promuove il prodotto basso (tradizionalmente riservato, una volta, alle terze visioni) a prodotto da prima visione. C'è, dunque, uno spostamento della collocazione del prodotto. Attualmente è normale che nelle sale di grande pubblico si possa intercambiare il pubblico dei Pierini e degli Abatanuoni con quello degli Antonioni e degli Herzog.

A chi è rivolta questa «Storia del cinema italiano»? Avevi ed hai in mente un destinatario preciso? L'ho scoperto poco per volta. All'inizio avevo la mentalità del docente universitario che guardava soltanto al suo piccolo spazio. Poi ho imparato molto anche dall'esperienza giornalistica fatta in questi anni. Devo dire, per esempio, che specialmente scrivendo il secondo volume della mia «Storia del cinema italiano» mi sono posto di fronte ad un destinatario che non avrei mai previsto prima, una persona comune che possa leggere il libro anche come un romanzo. Perciò ho cercato un ritmo, un tipo di scrittura che fossero il più possibile chiari e insieme, che limitassero al massimo la presenza dell'attrezzatura lessicale scientifica propria del ricercatore puro. Tutto ciò con l'intento evidente di rendere allettante e perlomeno curiosa la lettura, anche per la persona assolutamente non addetta ai lavori. E insieme mi sono rivolto ai protagonisti di questo cinema, cui ho tentato di restituire un'immagine, di ricollocarli il più possibile nel paesaggio.

Quali criteri operativi, di lavoro e di ricerca, hai adottato? Ho tenuto presenti molti punti di riferimento. Anzitutto, l'idea che oggi la storia si può concepire solo a «n» dimensioni secondo quanto sostiene Braudel. Come mi ha guidato l'idea cara a Pasolini che «la vita non è in un sogno, ma in un'azione». Questa per conto mio non è una «Storia o la Storia del cinema italiano», ma un progetto per molte storie che convivono tra di loro e si intrecciano. Una sorta di campo di lavoro nel quale funzionano una rete di modelli che interagiscono fra di loro. L'ideale sarebbe — lo è stato anche per me — quello di dominare il tutto in ogni momento, tentando di far capire che ogni unità, anche minima, anche periferica fa parte del tutto e che ogni oggetto di studio lo si può temporaneamente aggredire da più punti di vista. Ecco perché questa mia «Storia del cinema italiano» non è un lavoro definitivo.

Sauro Borelli



ENTE NAZIONALE PER L'ENERGIA ELETTRICA

Roma - Via G. S. Martini, 3

AVVISO AGLI OBBLIGAZIONISTI

A seguito delle estrazioni a sorte effettuate il 6 dicembre 1982, con l'osservanza delle norme di legge e di regolamento, il 1° marzo 1983 diverranno esigibili, al 105% del valore nominale, presso i consueti istituti bancari incaricati, i titoli compresi nelle serie qui di seguito elencate:

denominazione del prestito	Serie N.
7% 1971-1986 (Coulomb)	22-25-34-53-55-80 96-110-124-125-135-143 176-182-184-186-188

I titoli dovranno essere presentati per il rimborso muniti della cedola scadente il 1° settembre 1983 e delle seguenti. L'importo delle cedole eventualmente mancanti sarà dedotto dall'ammontare dovuto per capitale.

Inoltre, a norma dell'art. 5 del regolamento del prestito, dal 1° marzo 1983 saranno rimborsabili, alla pari, le sottoindicate residue serie del prestito:

10% 1976-1983 (Leonardo Da Vinci)
6-8-10-13-16-19-27-30-34-44-46 49-50-52-54-61-62-64-67-68-75-79 83-88-95-97-103-105-107-111-112-113-114 121-130-131-135-136-140-142-148-153-154-158 159-160-161-163-166-169-170-172-174-175-176 179-185-188-190-193-197-200-201-205-208-210 211-212-213-223-224-225-227-229-230-234-241 243-246-247-250-251-255-256-259-260-262-263 265-267-270-273-281-287-288-291-293-296-298 301-302-304-306-307-308-311-314-316-319-320 325-326-329-331-334-336-337-338-339-344-346 348-351-353-356-359-363-364-366-369-374-376 384-388-390-391-393-394-397-398

NOVITÀ!

IL PANNOLINO PER ADULTI DEBOLI DI VESCICA

Vivi a tuo agio con Linidor, senza l'assillo del bagnato e degli odori.

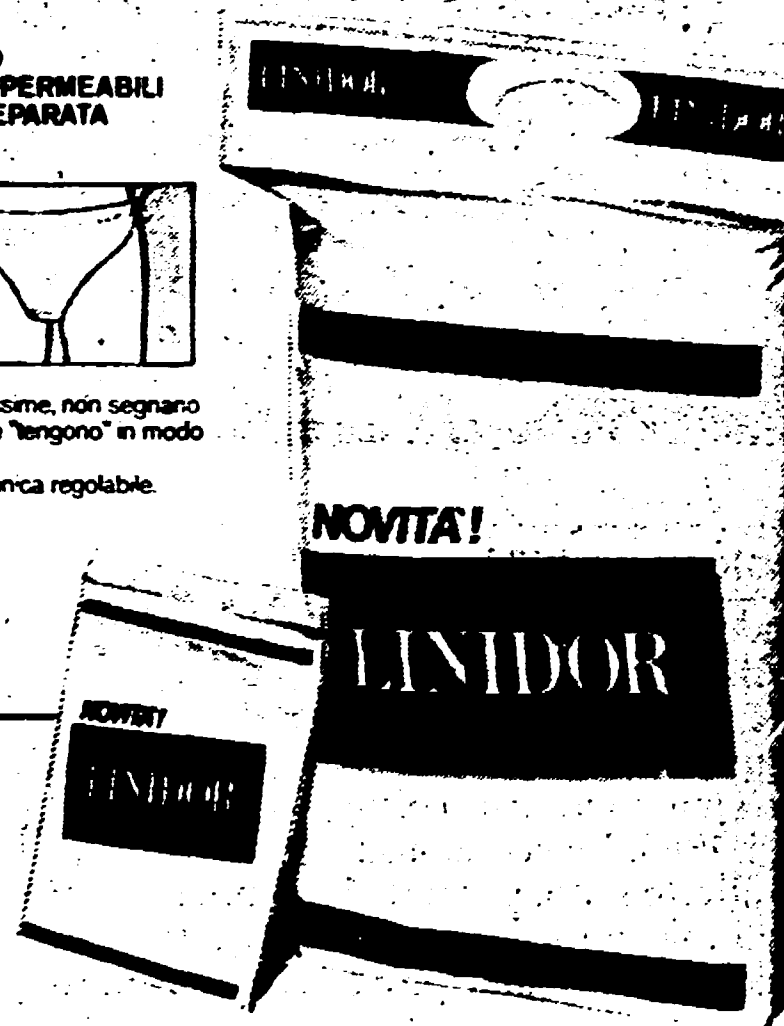
Guardati attorno. Sai quanti sono ad avere il tuo stesso problema? Solo qui, nel nostro Paese, più di un milione. C'è una grossa fetta di Italia adulta che ha problemi d'incontinenza urinaria e intestinale. Non vivere come croccio un fenomeno così comune! Esci tra la gente e vivi serenamente! Oggi, c'è Linidor della Lines a darti l'aiuto che ti serve. Linidor della Lines è il primo pannolino «usa e getta» in Italia per adulti incontinenti. Una protezione pratica e sicura per vivere a proprio agio, con sicurezza e dignità, senza l'assillo del bagnato e degli odori.

I PANNOLINI LINIDOR SI USANO CON LE SPECIALI MUTANDE IMPERMEABILI IN VENDITA IN CONFEZIONE SEPARATA



Le mutande impermeabili Linidor si lavano facilmente. (anche in lavatrice a 45°) e asciugano subito.

Morbidissime, non segnano la pelle e "sorgono" in modo scuro. Misura unica regolabile.



PANNOLINO PER ADULTI
LINIDOR della Lines